

ROSA BERTRAN I CASANOVAS

La *vedova scaltra* dins la primera etapa de la reforma del teatre italià per part de Goldoni

RESUM

Tot recordant Carlo Goldoni com a reformador per excel·lència del teatre italià, atès que amb ell mor la *Commedia dell'Arte* i desapareixen les màscares de l'escena donant lloc, pas a pas, a personatges més versemblants i amb caràcter propi, aquest article apunta també el fet que Goldoni era polèmic i que trobà rivals i crítics que anaven contra seu. L'abat Chiari va fer una burla de *La vedova scaltra*, una rèplica que es va dir *La scuola delle vedove*. Això va dividir el públic venecià en «goldonistes» i «chiaristes» i l'obra va ser prohibida pel Tribunal de la Inquisició. Tot i així no li va restar popularitat, ans es va continuar representant arreu d'Itàlia. L'autor mateix explica en les seves *Mémoires* que amb aquesta seva segona comèdia de caràcter el debut de la seva reforma no podia ser més brillant.

ABSTRACT

This article remembers Carlo Goldoni as reformer *par excellence* of the Italian theater. With him the *Commedia dell'Arte* dies and the masques disappear as well from the scene, step by step, and the characters become more realistic and with their own personality. This article also points out that Goldoni was controversial and found opponents and critics who were against him. Abbot Chiari made a mockery of *La vedova scaltra*, a mockery called *La scuola delle vedove*. This has divided the venetian audience in «goldonists»

Bulletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, LII, 2009-2010, p. 279-298.

and «chiarists» and the theater play was forbidden by the Tribunal of the Inquisition. This fact didn't make it less popular, and it continued to be represented throughout Italy. The author says in his *Mémoires* that with this second comedy of character the debut of the reform could not be brighter.

ROSA BERTRAN I CASANOVAS

La vedova scaltra dins la primera etapa de la reforma del teatre italià per part de Goldoni

Es fa necessari en primer lloc un resum del fil conductor de l'obra. La trama és com segueix:

La vídua *Rosaura*, germana d'*Eleonora*, al ball coneix quatre senyors: un francès, *Monsieur Le Blau*, un anglès, *Milord Runebif*, un castellà, *Don Álvaro de Castella*, i el comte italià *Bosco Nero*. Tots s'enamoren d'ella. Després d'una sèrie d'embolics (cartes enviades pels quatre contrincants per mitjà dels seus servents, entre els quals Arlequí, que comet certs errors entre cartes i destinataris) decideix de posar-los a prova per escollir marit. Per això es disfressa, durant el carnaval, i fa veure que és una compatriota de cada un d'ells, per fer-los enamorar, i així comprendre si veritablement l'estimen o no. Tots cauen en la trampa i cedeixen per amor de la suposada compatriota, menys el vertader compatriota romà, en *Bosco Nero*, que quan la troba, disfressada de manera que sembla una altra dona, refusa les seves proposicions per amor de *Rosaura*. Això la decideix a prendre'l per marit.

Personatges menys significatius són el vell *Pantalon dei Bisognosi*, que volia casar-se amb Elionor, la qual en canvi es casarà amb *Monsieur Le Blau*, un cop descartat per la germana i proposat per la cambrera francesa *Marionette*, companya fidel de *Rosaura*. El doctor *Lombardi*, pare de les dues germanes, que ha confiat les filles a *Pantalon dei Bisognosi* perquè és pobre de condició. I Arlequí, personatge encara de la *Commedia dell'Arte*,

que fa que sigui còmica part de l'obra. Cal remarcar que Arlequí, com la vídua, és un personatge polifacètic, que es vesteix d'anglès, de francès i d'espanyol, tal com fa *Rosaura* per escollir marit.

Hi ha un paral·lelisme entre aquests dos personatges que representen dos estaments socials. Arlequí, amb la màscara, el poble, i *Rosaura*, filla d'un metge pobre, la burgesia. Aquest paral·lelisme apareix per primera vegada en el teatre de Goldoni. Sens dubte és una convergència que potser hi és per a representar un missatge social en ple segle XVIII, segle de la Revolució Francesa. Un voler d'alguna manera un comú denominador entre la burgesia i el poble. Res no s'havia trencat encara. Tot era al seu lloc, en equilibri. És una obra vista des de l'òptica de l'*Ancien Régime*, encara que comença a evidenciar-se la burgesia com a classe social protagonista. Malgrat que es tracti d'un burgès pobre, el metge *Lombardi*, en crisi pecuniària, que deixa les filles en mans de *Pantalone*, burgès benestant.

Per comprendre *La vedova scaltra* en el seu context goldonià i ulteriorment les seves traduccions respecte a l'original de Goldoni, és oportú veure l'obra dins el context original. Cal recordar Goldoni com a reformador per excel·lència del teatre italià. Amb ell mor la *Commedia dell'Arte*, desapareixen les màscares de l'escena, però les màscares mateixes donen lloc a personatges més versemblants i amb caràcter i text escrit propis.¹ Goldoni crea el nou estil de literatura teatral del Set-cents italià; tot allò que abans d'ell era tan sols clixé, caricatura, farsa o espontaneïtat popular, pren forma dins un context més definit i els personatges es desenvolupen com a tals. Per mitjà d'una evolució, naturalment. Pas a pas, obra darrere obra. Hereu de les màscares, de primer les fa servir, després les alterna amb personatges sense màscara i per tant amb caràcter propi; finalment les elimina per necessitat, car ja no tenen res a dir dins un context nou i són superades per personatges més rics i més definits.

Amb *La vedova scaltra* (1748) Goldoni ja és en un bon punt dins aquesta transició i inicia el període més fecund de la seva obra, en el camí de la reforma del teatre que el veurà triomfar per sempre més dalt dels escenaris. Basti pensar que tan sols al cap de poc més d'un any va escriure les setze

1. Vegeu G. FOLENA, «Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concertato», dins *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, p. 138-139.

commedie nuove (1750-1751).² *La vedova scaltra* és una comèdia de caràcter, la segona que Goldoni va crear; la primera és *La donna di garbo*. L'autor mateix explica en la introducció, «L'autore a chi legge» (1763):

Ella è la seconda Commedia di carattere che io ho composto, sendo *La donna di garbo* la prima, e tutte e due sentono ancora non poco del cattivo teatro, con cui confinavano, ed hanno quel sorprendente e meraviglioso che ho poi col tempo a verità e natura condotto.³

Aquestes paraules reflecteixen un moment concret de l'evolució i situen d'alguna manera *La vedova scaltra*, que amplia la bretxa oberta per *La donna di garbo*, tot i reconeixent que encara és una obra de frontera amb el teatre precedent: que era més simple, amb ús de màscares, sense desenvolupament escrit dels personatges i sense forma concreta. Per tant, sense contingut de veritat, tal com diu l'autor. Goldoni també li reconeix el seu valor, així, tal com li va sortir en el seu moment, i no sent la necessitat de refer-la, ni per millorar-la ni per corregir-la, ja que pren importància justament per ser tal com és. I així continua a «L'autore a chi legge»:

Ciò non ostante io non ardisco alterare l'intreccio ed il sistema qualunque siasi di questa Commedia, poiché, imperfetta com ella è, ha avuto la buona sorte di piacere al Pubblico estremamente, e dura tuttavia dopo quindici anni la sua fortuna, onde crederei far torto alla pubblica approvazione cangiandola essenzialmente, e arrischierei di sfigurarla e di farle perdere l'acquistato concetto. Così parimenti si è regolato Cornelio [Corneille] rispetto al Cid delle Spagne, così Molière intorno alle sue Preziose ridicole. Furono queste due opere criticate in particolare, ma piacevano al Pubblico estremamente, e non ardirono di migliorarle.⁴

Aquesta citació és una prova palesa que l'autor mateix és conscient de la reforma que porta a terme. Quant a la llengua usada pels personatges de l'obra, els quatre estrangers: *Álvaro*, *Milord*, *Le Blau* i *Marionette*, parlen

2. Vegeu *Il teatro comico*, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *Il poeta fanatico*, *La Pamela*, *Il cavaliere di buon gusto*, *Il giuocatore*, *Il vero amico*, *La finta ammalata*, *La dama prudente*, *L'incognita*, *L'avventuriere onorato*, *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne*.

3. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, II, a cura de G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1936, p. 329.

4. *Ibid.*, p. 329.

tots italià per voluntat explícita de l'autor, que va ser criticat per fer-los parlar així. L'autor se'n justificava explicant que l'italià era una llengua de cultura que es cultivava en les millors corts d'Europa i per tant era natural que un anglès, un francès i un espanyol parlessin a Itàlia la llengua del país, doncs era versemblant.

Més avall Goldoni continua:

Schiamazzino pure i critici a loro posta, perché nella Vedova scaltra un inglese, un francese, uno spagnuolo parlano ben l'Italiano; che gran maraviglia? Come se il nostro linguaggio no fosse coltivato in tutte le più polite corts di Europa da tutte quasi le persone di conto, e non fosse costume di parlar il linguaggio della nazione, tra le quale un si trova, quando adeguatamente favellar quello sappia; o come s'io fossi il primo Autor di azioni teatrali, che introducendo nelle sue Favole Attori forestieri, parlar gli faccia nella lingua del Paese, e non nella nativa, o vogliasi creder tradotta la Favola stessa, o vogliansi supporre gli Attori periti dell'idioma che parlano. L'Arlecchino, il Dottore parlano francese, per queste ragioni, a Parigi: Plauto, Terenzio, han le loro Commedie la maggior parte di personaggi Greci composte, e per questo li fan essi parlar greco o latino? E nelle tragedie sarebbe una delizia per gl'Italiani il sentir parlar turco od arabo un Orbecche, un Solimano; parlare scita un Oronte, caldeo una Semiramide, persiano un Ciro? Si dee supporre che gli uditori si figurino di sentir parlare gli Attori la loro lingua nativa, benché di fatto parlino la paesana; tosto che al carattere ne conoscano la nazione, e ciò con ragione, e per una spezie di necessità; perciocché le lingue straniere non sarebbero intese dalla maggior parte dell'Uditorio, di esse ignorante; e sarebbe facile che i Comici le storpiassero parlandole, onde gl'imperiti non goderebbono la Commedia, per non intenderne il linguaggio ed i periti si sdegnerebbono in sentir maltrattati gl'idiomi. Ma è vano ch'io cerchi su questa ed altre imputazioni giustificarmi. La commedia è piaciuta al Pubblico, il Pubblico la difende, e su tal difesa m'acquieto. Si acchetino i Critici ancora, se loro piace; quando no, si assicurino ch'io faccia il sordo.⁵

5. *Ibid.*, p. 329-330.

Goldoni era polèmic, ho resultava per la seva gran empresa de reformador. Diverses vegades trobà rivals i crítics contra seu.⁶ Això no fa res més que corroborar la seva originalitat i la seva genialitat.

Tornant a la llengua dels personatges de l'obra, trobem primer de tot l'italià per a *Rosaura*, *Eleonora* i el comte. Però també trobem dos dialectes: el venecià majoritàriament per a *Pantalon*; el venecià i alguns mots de bergamasc per a Arlequí. No és estrany, ja que els seus orígens són bergamascs. Antic personatge de la *Commedia dell'Arte*, Arlequí procedia de Bèrgam. Així com sabem que *Pantalone* és de Venècia, que *Pulcinella* venia de Nàpols, el doctor de Bolonya, etc. El poc bergamasc que trobem en *La vedova scaltra*, doncs, és una herència del plurilingüisme de la *Commedia dell'Arte*.

Una valoració del mateix autor de l'obra esmentada la trobem en les seves *Mémoires*, on diu:

J'avois donné des Pièces très-heureuses ; aucune ne l'avait été au point de celle-ci. Elle eut trente représentations de suite ; elle a été jouée par-tout avec le même bonheur. Le debut de ma réforme ne pouvoit pas être plus brillant.⁷

Quant a la formació de la comèdia de caràcter, o sigui a aquest dibuix que Goldoni crea de cada un dels personatges, donant-los un perfil i un contingut concret com a tals, que surten per primera vegada a l'escena italiana, amb text escrit –com saben, abans el text en si no existia i consistia sobretot en la improvisació, basada només en el *canovaccio*⁸ i en els

6. El rival principal de Goldoni era l'*Abate Chiari*, que en va fer una rèplica, tal com explica Gastone Geron a la seva presentació de *La vedova scaltra*, dins el volum C. GOLDONI, *La donna di garbo, La vedova scaltra, e La putta onorata*, a cura di G. Geron, Milano, Mursia, 1984, p. 17-25. La rèplica va ser l'obra *La scuola delle Vedove*, que Chiari va fer representar als actors de la mateixa companyia que havia representat *La vedova scaltra* de Goldoni poc abans. Això d'una banda va amargar Goldoni per la intenció burlesca, i de l'altra va crear una polèmica tan forta que hi va haver d'intervenir el Tribunal de la Inquisició i les va prohibir totes dues. Com cita Mario Baratto a «L'itinerario della commedia goldoniana», dins *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 49, Goldoni en el prefaci de *La famiglia dell'antiquario* parla d'un text de l'abat Chiari del 1752, que criticava sistemàticament Goldoni, i el nostre autor confessa que en acabat de llegir-lo es va fer un tip de riure.

7. *Mémoires*, dins C. GOLDONI, *Tutte le opere* I, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935, p. 251.

8. *Canovaccio*: traducció literal: drapot; un drap gran o un paper on hi ha traçades les grans línies del que s'havia de recitar en el temps de la *Commedia dell'Arte*; és un esquema de l'acció escènica.

estereotips de la *Commedia dell'Arte*, amb les cares dels actors cobertes per les corresponents màscares—, en trobem en les paraules d'Ettore Caccia una sintètica i esclaridora explicació:

Il Goldoni crea il carattere, lo rende vero ed umano togliendogli la maschera della tipizzazione burattinesca, ma insieme poi lo dissolve nel giro più alto della sua arte. [...] Nel Goldoni non abbiamo il carattere ma quel carattere, e non il personaggio ma i personaggi, singolarmente vivi ed irripetibili delle sue lepidi vicende. [...] Nel Teatro comico si ha la dichiarazione programmatica di questo: proprio nello stacco tra commedia di carattere e commedia dei caratteri pone il Goldoni la differenza tra la propria commedia e quella francese (atto II, scena III), etc.⁹

Molt interessant és la definició que ens fa Goldoni mateix, a propòsit del caràcter en la comèdia, en el «Prologo apologetico» de *La vedova scaltra*.

[...] la lingua non fa la commedia, ma il carattere.

Aquest principi, també citat per Folena,¹⁰ es refereix al fet criticat, el qual ja hem assenyalat, de fer parlar els quatre estrangers en italià. Però és evident que es refereix també al fet que la comèdia no es basa en la llengua, que és només un instrument, sinó que es basa sobretot en la psicologia dels personatges, en el dibuix del seu caràcter, en els colors, en els matisos, en el temperament de cadascú, en el perfilar un personatge, donar-li el seu contingut concret, viu i real per oposició a la ficció de la màscara del teatre precedent i del *canovaccio*.

Aquest és el punt d'evolució en el qual es troba Goldoni quan escriu *La vedova scaltra*.

Essent *La donna di garbo* la primera comèdia de caràcter a més a més de la primera obra escrita en la seva totalitat, hi trobem reminiscències, com també en *La vedova scaltra*, encara que menys, del vell teatre de les màscares. A més, essent *La vedova scaltra* la segona ocasió en què Goldoni dóna vida

9. E. CACCIA, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*, Venezia / Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959, p. 28 i n. 40.

10. Vegeu G. FOLENA, *L'italiano in Europa. L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, cit., p. 94.

pròpia als personatges, lògicament aquests hi queden més ben definits que no pas en *La donna di garbo*, on Rosaura és un personatge quasi automàtic que es mimetitzava amb els altres.¹¹ Mentre que la Rosaura de *La vedova scaltra* ja és una persona amb determinació, que no es mimetitzava amb cap altre personatge i és un ésser conscient,¹² encara que el seu personatge va a menys pel fet que es transforma en quatre més.

El fet de disfressar-se correspon a una superestructura teatral de reminiscències de la *Commedia dell'Arte*. En *La locandiera* desapareix aquesta superestructura teatral del transvestiment i el personatge queda perfectament definit, amb una originalitat i una personalitat molt ben perfilada, i troba un sentit d'unitat i d'identitat evident. Dibuix, caràcter, perfil, psicologia, prenen per sempre més una forma concreta.

11. Vegeu *La donna di garbo* (atto I, scena I): «Io praticando Florindo ed alcuni scolari, ed esercitando la mia inclinazione per le lettere, sono arrivata a saper tanto che supera il femminile costume. Ho apprese varie scienze; ma più utilmente ancora ho appresa la facoltà di sapermi uniformare a tutti i caratteri delle persone. Il Dottore mi vede volentieri, e se giungo a farlo innamorare di me, ho il modo di vendicarmi di Florindo. Tenterò ancora di rendermi affezionato il signor Ottavio, figlio primogenito del signor Dottore, benché ammogliato, perché può giovare al disegno. Così farò delle padrone di casa, e di quanti praticano in essa; seconderò le loro inclinazioni, e tutti obbligati alla mia maniera di vivere, m'assisteranno per compiere le mie vendette. Brighella avrà appreso di me tutto il merito, e vi giuro che non lascerò veruna occasione per ricompensarvi» (*Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, vol. I, cit., p. 1026). Atès que he realitzat la traducció al català de *La vedova scaltra*, i estant aquesta obra relacionada amb *La donna di garbo*, cal dir que, en aquesta segona peça, Goldoni apunta una presència catalana de qualitat excepcional fent parlar de Ramon Llull dos dels personatges (escena 12, acte 1r): «OTT[AVIO]. Mi costa sudori. Prima di tutto ho consumato sei anni nello studio dell'arte di Raimondo Lullo, la qual apre il sentiero a tutte le scienze speculative, mistiche e misteriose [...]. ROS[AURA]. Come, signore? Io non ne capisco i principi! Perdonatemi, mi fate torto. So benissimo che l'arte di Raimondo Lullo è una solenne impostura [...]» (p. 1043). Encara que Rosaura no en parli gaire bé, l'important és que sortís Llull en una obra de Goldoni, en la seva primera comèdia de caràcter. En aquest cas Llull era citat també com a mestre de ciències «especulatives»; això segurament fa referència al Llull alquimista, astrònom, estudiós de la càbala, etc. Era un repte a Rosaura per veure si ella coneixia Llull i d'altres noms esmentats en la mateixa escena, i amb sorpresa Ottavio constata que Rosaura coneixia Llull i els altres i per tant és una dona culta.

12. A propòsit de l'autoconsciència del personatge, cal recordar S. FERRONE, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Biblioteca Universale Sansoni, 1990, en el capítol «Storia della riforma goldoniana», p. 49-50, pertanyent al títol «Dall'apprendistato al professionismo (1706-1743)».

EL PERSONATGE DE *ROSAURA*

La vídua, filla com hem dit d'un metge pobre, de procedència social burgesa, pertany a la nova classe social que comença a prendre importància en els escenaris teatrals. Personatge optimista. Astuta perquè sap com tractar quatre homes per escollir-ne un a la fi. Veiem que Goldoni diu a les *Mémoires*: «Cette veuve Vénitienne qui avoit été pendant quelque temps garde-malade de son vieux mari, qui jouissoit d'une fortune considérable, aspirait à se dédommager du tems perdu par un mariage mieux assorti».¹³ Amb Rosaura, Goldoni inventa un personatge complex, que amb intel·ligència i astúcia, tal com el títol de l'obra ens indica, interpreta quatre falsos personatges a més del seu, amb la qual cosa es crea una situació de doble ficció, o sigui, de teatre dins el teatre.

La complexitat del personatge de Rosaura és una complexitat estratègica, com la d'Arlequí, en el sentit que ambdós interpreten diversos personatges i recorren a una sèrie de remogudes i d'embolics, respectivament, que són els que donen una tensió a l'obra fins al final. Però, a part d'aquesta carcassa¹⁴ volguda per Goldoni (disfresses i giravolts d'una comicitat polifacètica en què els personatges assumeixen diversos rols), hi ha també la simplicitat del caràcter, tant del personatge principal de *Rosaura* com d'Arlequí: complexos en les estratègies, però senzills en els objectius. Cor i raó són conceptes centrals dins del comportament de *Rosaura* espill del racionalisme de Goldoni. La dialèctica del cor i la raó és mesurada i de bon seny burgès.

Rosaura té claríssim que necessita casar-se i que per poder escollir ha d'usar una tàctica, o sigui, ha de fingir ser francesa, anglesa, castellana o italiana per tal de fer caure en la trampa els pretendents: veure la veritat des de fora, vestir-se d'estrangera per veure com es comportarien els quatre pretendents fora de la vista d'ella per arribar a la conclusió que n'hi ha un de sincer, un que davant d'ella i al darrere l'estima de la mateixa manera. Necessitat de claredat, de sinceritat i de coherència com a base de l'amor.

13. «Mémoires», cit. p. 249.

14. Carcassa, reminiscències de la *Commedia dell'Arte*, disfresses. Per això és teatre dins el teatre: restes de teatre antic dins un teatre nou de trinca. Un text senzill i nou que té a dins l'artifici de la disfressa del teatre vell, precedent. Per això és un moment important de transició.

La volguda opció italiana de Goldoni, el fet que *Rosaura* opti per Bosco Nero, l'únic pretendent italià, denota un cert patriotisme i, si es vol, un antiforasterisme i potser fins i tot una exaltació de la italianitat.

La vedova scaltra, continuant dins la bretxa oberta per *La donna di garbo*, anticipa el protagonisme femení de *La locandiera*. Podem afirmar que Goldoni perfila en *La vedova scaltra* allò que en *La donna di garbo* havia insinuat per primera vegada i que en *La locandiera* defineix perfectament. Podem dir en certa manera que Goldoni era feminista, i que en un primer moment *La donna di garbo* li va servir per a centrar el caràcter de la dona en l'escena, i que així prengué importància. I que en un segon moment la dona (en *La vedova scaltra*) era una dona intel·ligent i astuta per definició. I que en un tercer moment, en *La locandiera*, la dona apareix radicalment astuta, intel·ligent i dominadora de tots els homes que se li presenten, amb un poder molt clar en tot moment. I podem dir també amb un gran sentit de triomf.

En *La vedova scaltra* el personatge femení protagonista interioritza els seus pensaments i raonaments de manera més profunda que en la precedent *La donna di garbo*, i medita mesuradament quin ha de ser el seu futur, la seva opció matrimonial. La dualitat o la balança del cor i la raó es decanta cap a la raó. En el cas de la *Mirandolina* podem afirmar que l'astúcia és ja l'exponent màxim de la seva intel·ligència. L'art del fingiment en *La locandiera* arriba a la culminació tant en la simulació com en la dissimulació.

Goldoni sabia perfectament quin era el seu objectiu parlant de la dona com a protagonista principal de la comèdia. I per descomptat que era un tema innovador i revolucionari pel que fa al teatre italià precedent. Ell va ser el primer a crear la comèdia de caràcter contraposada a la *Commedia dell'Arte* com a teatre de màscares i de tipus fixos.¹⁵ I també el primer a voler fixar-se en el caràcter de la dona, que puntualitza clarament en aquestes tres obres i que té present en tota la seva producció. Per il·lustrar aquest *crescendo* referit al protagonisme femení en les tres obres citades, pot ser útil donar una ullada a les últimes paraules conclusives de les tres protagonistes en les

15. Vegeu «Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concertato», dins G. FOLENA, *L'italiano in Europa*, p. 139; aquest estudi resulta molt esclaridor per a comprendre l'evolució del teatre de màscares, sense text ni caràcter propi. Com també és de molt útil consulta G. NICASTRO, *Dalla commedia dell'Arte alla commedia di «carattere»: dall'«Uomo di mondo» all' Uomo prudente, Studi Goldoniani*, 6, 1982, p. 131-163.

tres obres; la *Rosaura* de la primera obra, la *Rosaura* de la segona i la *Mirandolina* de la tercera. Paraules sintètiques i orientatives, paraules finals o bé l'última paraula, aquella que val, aquella que no es modifica perquè arriba a terme. La primera *Rosaura*, la de *La dona di garbo*, conclou l'obra així:

Tutti mi hanno detto finora dona di garbo, perché ho saputo secondare le loro passioni, uniformandomi al loro carattere. Tale però non sono stata, mentre adulazione mi ha fatto usurpare un titolo non meritato. Per essere una donna di garbo, avrei dovuto dire quello che ora dico. Alla signora Beatrice, che le donne savie si contentano dell'onesto, e la vanità delle mode rovina le famiglie. Al signor Ottavio, che il lusingarsi troppo della fortuna è una pazzia, e le cabale sono imposture e falsità. Alla signora Diana, che la finzione è dannata, e che la donna d'onore deve essere sincera e leale. Al signor Lelio, che l'affettazione è ridicola, e che il cavaliere non dev'essere millantatore. Al signor Momolo, che lasci le ragazzate, attenda al sodo, e non faccia disonore alla patria. Al signor Dottore, che il buon avvocato deve amare la verità, e non ingannare i clienti. Dirò altresì alla signora Isabella, che una moglie deve amare e rispettare il marito. Dirò al mio caro Florindo, che un marito deve amare e compatire la moglie. Dirò a tutti, che l'onore è più della vita pregevole, che il far bene ridonda in bene, e che chi ha per guida la verità e l'innocenza, non può perire. Tutto questo a voi dico; e se vi pare che il mio dire meriti approvazione o compatimento, ditemi allora ch'io sono una Donna di Garbo.¹⁶

La segona *Rosaura*, la de la nostra *La vedova scaltra*, diu en la cloenda:

[...] ecco dunque condotto felicemente a fine ogni mio disegno. Ecco assicurato lo stato di una vedova e di una fanciulla, stati egualmente pericolosi. Confesso d'aver operato nelle mie direzioni da scaltra, ma siccome la mia scaltrezza non è mai stata abbandonata dalle massime d'onore e dalle leggi della civil società, così spero che sarò, se non applaudita, compatita almeno, e forse invidiata.¹⁷

I, finalment, les darreres paraules de la *Mirandolina* en *La locandiera* són:

CON[TE]. *Mirandolina*, voi siete una gran donna, voi avete l'abilità di condur gli uomini dove volete.

MAR[CHESI]. Certamente la vostra maniera obbliga infinitamente.

16. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, I, a cura de G. Ortolani, cit., p. 1083-1804.

17. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, II, cit., p. 408.

MIR[ANDOLINA]. Se è vero ch'io possa sperar grazie da lor signori, una ne chiedo loro per ultimo.

CON[TE]. Dite pure.

MAR[CHESE]. Parlate.

FABR[IZIO]. (Che cosa mai adesso domanderà?)

MIR[ANDOLINA]. Li supplisco per atto di grazia, a provvedersi d'una'altra locanda.

FABR[IZIO]. (Brava; ora vedo che la mi vuol bene).

CON[TE]. Sì, vi capisco e vi lodo. Me n'anderò, ma dovunque io sia, assicuratevi della mia stima.

MAR[CHESE]. Ditemi: avete voi perduta una boccettina d'oro?

MIR[ANDOLINA]. Sì signore.

MAR[CHESE]. Eccola qui. L'ho ritrovata, e ve la rendo. Partirò per compiacervi, ma in ogni loco fate pur capitale della mia protezione.

MIR[ANDOLINA]. Queste espressioni mi saran care, nei limiti della convenienza e dell'onestà. Cambiando stato, voglio cambiar costume; e lor signori ancora profittino di quanto hanno veduto, in vantaggio e sicurezza del loro cuore; e quando mai si trovassero in occasioni di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, persino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera.¹⁸

En *La locandiera* Goldoni troba la manera per a arrodonir el seu concepte de teatre nou. O, dit més simplement: és una obra que li va sortir rodona. Va ser un triomf. Atesa la seva elaboració, completa i ponderada. Notem també que *La locandiera* al final no té un «afegit» amb una moral o unes últimes frases conclusives desenganxades de la resta de l'obra, com ho trobem en *La donna di garbo* i en *La vedova scaltra*. Aquest final afegit ja ha caigut també en el sac del vell teatre. El teatre vell necessitava una cloenda de forma moralística o d'explicació final. En aquest sentit era un teatre més fragmentat; en canvi, en *La locandiera* hi ha el sentit total d'unitat. Un final a manera de moral no hi entra, perquè els personatges ja han integrat cadascun la seva part i per tant no queden fora de la conclusió de l'obra. La conclusió ja és implícita en els personatges que des del principi fins a la fi tenen un sol rol molt clar i definit.

Veiem, dels tres finals d'obra, que els dos primers són finals feliços (i fets a manera d'afegit) i el tercer potser no és tan feliç (encara que reeixit com a fi

18. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, IV, Milano, Mondadori, 1936, p. 857-858.

en si mateixa, integrada en el text i que segueix el fil des del començament). *Mirandolina* escull cerebralment l'home que més li convé, perquè per oposició de caràcter no pot acceptar cap dels senyors hostatjats i menys els seus capricis. En canvi, voldrà l'únic home que no pretén jugar amb ella i que li dóna suport en tot moment (constant del personatge de *Fabrizio*), que és un cambrer de la fonda, és a dir, com a bon partit, segurament el pitjor.

El fet d'escollir el cambrer denota una opció d'honestedat, l'única potser. I això crea una certa ambigüïtat en l'espectador. La fonda és seva, de la *Mirandolina*, i en veritat es casa amb un seu servent; alguna cosa no quadra quan, dins el context dels senyors aristocràtics, Goldoni fa que *Mirandolina* esculli un servent. O sigui, que domina totalment l'home. Fins i tot l'escollit per marit és un a qui ella dóna ordres cada dia.

El final feliç tradicional hi és perquè s'acaba amb el casament. Però es tracta d'un final poc canònic, perquè assumeix una opció de canvi de rols socials. Un desclassament, perquè l'hostalera es casa amb el seu servent. Sembla una anomalia.¹⁹

Potser és un final més feliç²⁰ el de *La vedova scaltra*, que es casa amb el comte romà que, a més de ser honest, és un bon partit. Interessa notar la procedència social de l'astuta *Rosaura*, filla d'un metge burgès arruïnat, que la deixa a l'empar de *Pantalone*, que podria mantenir-la, i ella finalment es casarà amb el comte *Bosco Nero*. Com a bon partit, vista la trajectòria, és clar que ho és més en *Bosco Nero* que no pas en *Fabrizio*, encara que clarament per a la viuda és una opció de coherència i d'honestedat. És curiós el fet que la *Mirandolina* volgués aconseguir que el personatge misogin, el cavaller de *Ripafratta* (que en principi no volia saber res de les dones si no era per a menysprear-les), s'enamorés bojament d'ella, i ella hagués perdut el seu temps pel gust de fer-lo enamorar i menysprear-lo casant-se davant d'ell amb *Fabrizio*, amb qui s'havia promès.

19. La tònica que segueixen els altres finals en general és la de la lliçó de les classes socials. Per exemple, en *L'uomo di mondo* (1738), Lucindo, el fill d'un doctor, no pot casar-se amb Esmeraldina, bugadera.

20. Per al tema del final feliç, vegeu Franco FIDO, «Ambiguità del lieto fine goldoniano», *Ariel*, VII, 3, 1992 (numero speciale dedicato a Carlo Goldoni nella sua annata anniversaria), p. 155-160.

És un artifici reeixit, perquè tota la misogínia de l'obra es descarrega en aquesta bufetada final d'escollir *Fabrizio*, que era un «bon minyó». Però era un dilema, i *Mirandolina* potser escull *Fabrizio* per oposició a la misogínia, com per donar una lliçó.²¹ En aquest sentit potser no és un final senzill i feliç com el de *La vedova scaltra*, en el qual el tema del menyspreu de la dona no és segurament tan marcat, encara que existent en la seva mesura.

En la *Rosaura* de *La donna di garbo* també trobem un final feliç, el que ella desitjava des del principi, casar-se amb *Florindo*, fill del doctor de la casa on ella fa de cambrera. No cal dir que les últimes paraules de *Rosaura* són moralistes, perquè són plenes de consells dirigits a tots els personatges.

EL PERSONATGE D'ARLEQUÍ

El personatge d'Arlequí, antiga màscara de la *Commedia dell'Arte*, fa esdevenir còmica part de l'obra, i podríem dir que aquesta és potser una reminiscència del vell teatre. Però és un Arlequí molt diferent, creatiu i polifacètic. Un personatge que, com la vídua, es disfressa d'anglès, de francès i de castellà. Part fonamental de l'obra, segurament és un dels més grans Arlequins de Goldoni. Probablement l'Arlequí més reeixit del comediògraf venecià va ser *Il servitore di due padroni* (1745). En aquella ocasió Arlequí feia dos papers; aquí en fa quatre, sotmesos a quatre personatges amb caràcter propi, els quatre pretendents de *Rosaura*. *Il servitore di due padroni* tenia una bona dosi de comicitat, encara de la *Commedia dell'Arte*, i queda lluny de *La vedova scaltra*, on a més de la part jocosa d'Arlequí hi ha la part seriosa, o sigui el caràcter, la consciència, la psicologia dels personatges.

Es tracta d'un personatge capaç de passar del dialecte a la llengua. El llenguatge d'Arlequí és prevalentment dialectal, venecià i bergamasc, però en alguns moments fins i tot passa a l'italià. Un criat que comença a parlar en la llengua senyorívola.

De fet Arlequí participa en la vida social dels senyors des del començament. En l'acte primer, escena segona, apareix per prendre un got de vi

21. Vegeu B. ANGLANI, *Goldoni, il mercato, la scena, e l'utopia*, a *l'Interpretazione Goldoniana. Critica e messinscena*, a cura de N. Borsellino, Roma, Officina Edizioni, 1982 (p. 79-98, p. 95).

de la taula dels senyors i entona la mateixa cançó dels senyors i tot seguit desapareix de l'escena. És una presència indirecta volguda per l'autor, que dóna un nou espai a Arlequí. Arlequí no figura en aquesta escena per dialogar o per ser manat per algú. Senzillament es deixa veure i brinda, encara que s'endú el got, amb *M. Le Blau*, el comte *Bosco Nero* i *Don Álvaro de Castella*. De fet aquest darrer fa comprendre que en el seu país, si un cambrer hagués gosat fer una impertinència així (beure el mateix vi de la taula dels senyors), s'hauria guanyat cinquanta bastonades. En canvi al francès i a l'italià els està bé aquesta actitud democràtica.

Quant a la llengua usada per aquest criat especial, podem afirmar que parla preponderantment dialecte venecià i que de tant en tant li surten paraules i frases que fan palesos els seus orígens bergamascos.

Un exemple de l'ús del venecià el trobem en l'escena cinquena de l'acte primer:

ARL[ECCHINO]. Come! La ricusa un anello? Da chi ala imparà sta brutta usanza?
Al di d'ancuo donne che recusa regali ghe ne son poche.²²

I un altre exemple de l'ús del bergamasc en la mateixa escena el trobem en la següent intervenció d'Arlequí, on continua:

ARL[ECCHINO]. Mi rest attonito, stupefatto, maraveià. El me par un insonio.
Una donna recusa un anello? L'è un miracolo contro natura.²³

Les formes *rest* i *L'è* són bergamasques. Hi trobem doncs una barreja de venecià amb bergamasc. La primera vegada que apareix Arlequí en la mateixa escena barreja però el dialecte venecià amb la llengua italiana; diu:

ARL[ECCHINO]. Con grazia, se pol entrar? Resti servida. Obbligatissimo alle sue grazie.

Les formes *se pol* i *servida* pertanyen al dialecte venecià, mentre que la resta pertany a la llengua italiana. Aquests exemples de plurilingüisme en el personatge d'Arlequí, amb tres registres diferents, el del dialecte ve-

22. *La vedova scaltra* (C. GOLDONI, *Tutte le opere*, II, cit., p. 339).

23. *Ibid.*, p. 339-340.

necià, el del dialecte bergamasc i el de la llengua italiana, hi seran presents fins a la fi de l'obra.

A més, cal dir que, a part d'aquests tres registres, Goldoni no n'empra cap més en els personatges; *Pantalone*, clarament, entra dins el registre del venecià; els quatre estrangers, *M. Le Blau*, *Milord Runebif*, *Don Álvaro de Castella* i *Marionette*, parlen perfecte italià per voluntat explícita de l'autor,²⁴ tal com Rosaura, *Eleonora*, el Doctor i també *Birif*, servidor de l'anglès *M. Runebif*, i *Folletto*, servidor de *Bosco Nero*.

EL PERSONATGE DE PANTALONE

Personatge provinent de la *Commedia dell'Arte*, el vell Pantalon²⁵ assumeix el rol de cunyat de Rosaura, i de protector de Rosaura i de la seva germana *Eleonora*. Per tradició, *Pantalone dei Bisognosi* ajuda els necessitats i, en aquest cas, el pare de les dues noies, el bolonyès Doctor *Lombardi*, va fiar-les-hi perquè ell no les podia manternir, perquè era pobre. *Pantalone* volia casar-se amb *Eleonora*, però *Eleonora* el refusa i es casa amb el francès *Monsieur Le Blau* (refusat per *Rosaura* com a pretendent, i proposat a *Eleonora* per la cambrera francesa que tenen les dues germanes, que es diu *Marionette*).

Normalment *Pantalone* és sempre un personatge representat per un home gran que, dins les comèdies goldonians, es preocupa pels altres. Sol ésser un senyor burgès del seu temps, o sigui representant d'una burgesia emergent com a classe social que entra en un nou ordre d'idees. Personatge molt endinsat en el teixit social i carregat de realisme.

La seva figura és sempre positiva. Una figura que cerca sempre solucions, que carrega responsabilitats damunt les espatlles, que dona consells i que conserva una certa comicitat de l'antiga màscara, encara que des de Gol-

24. *Ibid.*, p. 329.

25. Per comprendre l'evolució del personatge de Pantalone, de la *Commedia dell'Arte* a la reforma de Goldoni, de personatge amb màscara i sense text escrit a personatge amb text i sense màscara, vegeu M. DAZZI, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957, p. 165; M. BARATTO, *Mondo e teatro nella poetica di Goldoni*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1957, i P. SPEZZANI, *Linguaggio del Pantalone goldoniano*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962 (estudi on es fa una anàlisi lingüística excel·lent del personatge).

doni és també un personatge amb caràcter, amb un tarannà seriós i una psicologia perfectament dibuixada.²⁶

Pantalone utilitza un llenguatge popular, dialectal quan és interlocutor del francès *Monsieur Le Blau* i refusa la seva adulació, no té cap intenció de fer d'amfitrió i crea una distància fent servir el dialecte venecià. Per exemple, de l'escena 13 de l'acte primer, es desprèn el seu esperit antinobiliari i la manera de fer directa i popular.

PANT[ALONE]. Eppure è vero, se mi no gh'aveva quella putta in casa, mi no me insuniava de maridarme. Gh'ho chiapà a voler ben, e no posso viver senza de ella.

MONS[IEUR LE BLAU]. Monsieur Pantalone, vostro servitor di buon cuore.

PANT[ALONE]. Servitor obbligatissimo, monsù le Blò.

MONS[IEUR LE BLAU]. Voi tenete in molto prezzo la vostra persona.

PANT[ALONE]. Perché disela cussì?

MONS[IEUR LE BLAU]. Perché vi lasciate poco godere da'vostri amici.

PANT[ALONE]. Oh, la vede: son vecchio. No posso più far nottolae; el goto me piase, ma bisogna che vaga lizier, e colle donne ho battuo la ritirada.

MONS[IEUR LE BLAU]. Eppure io non mi batterei con voi a far all'amore con una bella donna. Siete vecchio, ma li portate bene i vostri anni.

PANT[ALONE]. Certo che schinele mi no ghe n'ho.

MONS[IEUR LE BLAU]. Evviva monsieur Pantalone de' Bisognosi. Io ho una bottiglia di Borgogna di dodici anni, che potrebbe dar la vita ad un morto. Voglio che ce la beviamo insieme.

PANT[ALONE]. Perché no? Per una bottiglia ghe stago.

MONS[IEUR LE BLAU]. E voi come state di vino di Cipro? Una volta ne ho bevuto del buono alla vostra casa.

PANT[ALONE]. Gh'ho una barila preziosa, con una mare cussì perfetta, che farave deventar bone anca le lavaure dei fiaschi.

MONS[IEUR LE BLAU]. Buono, buono. Lo sentiremo.

PANT[ALONE]. Quando volè.

MONS[IEUR LE BLAU]. Alon: chi ha tempo, non aspetti tempo.

26. Potser l'únic cas d'atipicitat de *Pantalone* és el de *La Bancarotta* (o sia *il Mercante fallito*), 1741; *Tutte le opere*, I, cit., p. 937-1011), en el qual ell que sempre es preocupava dels altres, en canvi, no té forces ni per a preocupar-se de si mateix. I té un comportament feble, una debilitat de la seva voluntat habitual. Això mateix confirma que en mans de Goldoni *Pantalone* no és un tipus fix, sinó un personatge viu (vegeu P. SPEZZANI, «Per una analisi critica e linguistica della "Bancarotta" di Carlo Goldoni», *Studi Goldoniani*, 4, 1976, p. 83-104).

PANT[ALONE]. Adesso no xe tempo. In casa ghe xe della suggezion. Lassemo che le donne le vaga fora de casa, e po staremo colla nostra libertae.

MONS[IEUR LE BLAU]. Le donne non mi mettono in soggezione. Andiamo, andiamo.

PANT[ALONE]. Bisogna averghe sta poca de convenienza.

MONS[IEUR LE BLAU]. Eh, madama Rosaura avrà piacere che le andiamo a far poco di conversazione. E' una donna di grande spirito: avete una gran cognata, signor Pantalone.

PANT[ALONE]. (Adesso ho capio che sorte de vin ch'el vorave beber; ghe xe anca in casa quella putta. No vorave... No no alla llarga). (da sé) Certo, la xe una vedova oropria, civil e modesta. (a Monsieur)

MONS[IEUR LE BLAU]. Amico, fatemi il piacere, conducetemi a darle il buon giorno.

PANT[ALONE]. Oh la falla, mi gh'ho nome Pantalone, no gh'ho nome condusi.

MONS[IEUR LE BLAU]. Voi che siete il padrone di casa, potete farlo.

PANT[ALONE]. Posso farlo, ma no devo farlo.

MONS[IEUR LE BLAU]. Perché?

PANT[ALONE]. Perché? Ghe par a ella ch'el cugnà abbia da batter el canafio alla cugnada?

MONS[IEUR LE BLAU]. Eh, lasciate questi pregiudizi. Siate amico, siate galantuomo. Farò io lo stesso per voi.

PANT[ALONE]. Mi la ringrazio infinitamente, no g'ho bisogno de sti servizi, e no son in stato de farghene.²⁷

I continua amb un *crescendo* fins al final de l'escena, on queda clar que Pantalone no vol saber res dels compliments que li fa *Le Blau* i no està disposat a facilitar-li els plans que té envers *Rosaura*. Així, el seu llenguatge de pocs miraments és reflex de la seva posició burgesa, però al mateix temps pren una distància de l'aristocràcia posant-hi pel mig la barrera del dialecte popular.

En canvi quan *Pantalone* es dirigeix a *Rosaura* utilitza un llenguatge més educat. Encara que en dialecte venecià, però culte. Per exemple en el tercer acte, escena segona:

PANT[ALONE]. Con grazia, se pol intrar? (di dentro)

ROS[AURA]. Passi, signor cognato, è padrone.

27. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, II, cit., p. 346-348.

PANT[ALONE]. Cara siora cugnada, son vegnù a domandarghe scusa, se stamattina gh'ho parlà con un pochetto de caldo; i omeni bisogna compatirli co i gh'ha delle debolezze che li predomina, e spero che gnanca per questo no me la me varderà de mal occhio.

ROS[AURA]. Voi fate meco una parte che toccherebbe a me piuttosto praticare con voi. Dovrei io chiedervi scusa, se con qualche asprezza mi sono opposta alle nozze di mia sorella. Caro signor cognato, se ella no vi acconsente, volete voi sacrificare a un capriccio la vostra quiete, e la di leri gioventù?

PANT[ALONE]. Co ella no vol, pazenzia. Ma se poderave con qualche bona maniera veder de metterla a segno. Basta, prescindendo da sto negozio, sappiè, fia mia, che se v'ho dà qualche motivo de andar via de sta casa, l'ho dito in atto de collera, son pentio d'averlo dito, e ve prego de starghe, perché, se andessi via, me porterei via el cuor.

ROS[AURA]. Signor Pantalone, vi ringrazio infinitamente delle vostre generose espressioni, e giacché dimostrate tanta bontà per me, ardisco pregarvi d'una grazia.

PANT[ALONE]. Comandé, fia, farò tutto quel che volè.²⁸

Pantalone en la versió menorquina de Vicenç Albertí i Vidal de 1818 es transforma en *Gabriel*.

28. *Ibid.*, p. 383-384.